

# KUNSTHØGSKOLEN I OSLO

## OSLO NATIONAL ACADEMY OF THE ARTS



**Ida Følling**  
[Uten tittel]

**MFA**  
**Kunstakademiet 2013**

Adresse Fossveien 24  
0551 Oslo  
Norge

Telefon (+47) 22 99 55 00

Post Postboks 6853  
St. Olavs plass  
N-0130

Faktura Postboks 386  
Alnabru  
0614 Oslo

Org.no. 977027233  
Giro 8276 0100265

**KHIODA**  
Kunsthøgskolen i Oslo,  
Digitalt Arkiv

[www.khioda.no](http://www.khioda.no)  
[khioda@khio.no](mailto:khioda@khio.no)

Publikasjoner som arkiveres/publiseres i KHIODA reguleres av Lov om opphavsrett til åndsverk.

Opphavsmannen beholder opphavsretten til materialet i KHIODA, men gir brukerne tillatelse til å sitere fra verket, samt videreformidle det til andre, i henhold til åndsverkslovens regler. En forutsetning er at navn på utgiver og opphavsmann angis.

Kommersiell bruk av verket er ikke tillatt uten etter skriftlig avtale med opphavsmannen.

# **MASTERTESE**

**Ida Følling**

**Statens Kunstakademi**

**2013**

## **Innhold:**

1. Innledning

2. Beskrivelse av arbeidet

3. Redegjørelse for forlegg og referanser

4. Refleksjon over arbeidet

## 1. Innledning

I teksten vil jeg beskrive tegningen jeg skal stille ut under avgangsutstillingen for masterklassen på Kunstnernes Hus i mai 2013. Jeg vil også beskrive forleggene mine, naturvitenskaplige illustrasjoner fra 1600- til 1800- tallet, og forklare hvordan jeg ser dem i sammenheng med arbeider fra surrealistbevegelsen på 1900- tallet.

Avslutningsvis ønsker jeg å vise hvordan denne sammenhengen mellom naturvitenskaplige illustrasjoner og surrealismen kommer til uttrykk i mitt arbeid med tegning.

## 2. Beskrivelse av arbeidet

Arbeidet består av en tegning med tittelen ” Birds of Field and Forrest: *Ostrich.*”

Tegningens motiv er en struts i et landskap.

**Teknisk informasjon:** Tegningen er utført i blyant og akvarell på papir. Arbeidet måler 130 x 240 cm, et høyt og relativt smalt, stående format. Tegningen er rammet inn i ubehandlet eik og glass. Det mest fremtredende i tegningens billedspråk er linjene motivet i hovedsak er bygget opp av. Hver eneste flates struktur og form er detaljert beskrevet av linjer og streker. Noen av dem er oppløst i prikker, men også disse markerer en linje. Tegnemåte og blyanttype varierer, avhengig av struktur, form og overflate. Et mindre antall områder er utført i en mer variert tegneteknikk. Noen områder er det brukt sort akvarellfarge til å lage en gjennomskinnelig lysgrå laving hvor de nevnte linjene deretter er påført utenpå. Bildet er uten farger med et unntak av et område hvor den lysgrå lavingen har fått et hint av rå sienna hvilket gir gråfargen et grønnaktig preg. Kun et område er uten linjer, her er en myk blyant påført til en tett, mørk masse.

**Ikonomografi:** Strutsen, som er plassert sentralt i motivet, står med hodet i bakken.

Hodet er, i motsetning til resten av fuglen som tilsynelatende er levende, en hodeskalle. Denne er synlig ved at bakken strutsen står på er kuttet over i bildets nedre parti. Med dette dannes det et tverrsnitt av bakken slik at jorden under kommer

til syne. Landskapet bak strutsen er en slette i et langstrakt perspektiv. Sletta dekkes av en form for gresstuer som ligner tang ved lavvann. Et stykke bak strutsen ligger to blekkspruter delvis skjult mellom tangtuene på sletta. I horisonten sees en tåkebanke, denne deler sletta og et fjellandskap i bildets øvre del. Det befinner seg en vulkan under utbrudd mellom fjellene. Vulkanens røyksøyle brer seg ut i hele bildets bredde i øvre kant.

### **3. Redegjørelse for forlegg og referanser**

Tegningens motiv er hentet fra en samling naturvitenskaplige illustrerte bøker jeg har på atelieret. De fleste av bøkene er fra 1800-tallet, men det er også snakk om nyere faksimiler og bøker fra 1700-tallet eller tidligere.

Eldre naturvitenskapelige illustrasjoner er produsert i grafiske trykktetnikker, i hovedsak kobberstikk og xylografi. Felles for disse er at alle er utført ved å risse eller skave motivet inn i metall eller tre. Med kobberstikle eller skavjern laget man linjene som formet motivet. En linje er den reneste og mest banale formen for tegning. Illustrasjonene har derfor et billedspråk som egner seg godt til å bli tolket med tegning som medium.

Klassiske naturvitenskaplige illustrasjoner ble produsert under forhold som ga dem en autoritet som virker utopisk for en tegning av i dag. Deres funksjon var i utgangspunktet dokumentarisk, men i mange tilfeller er de mer et produkt av illustratøren enn av virkeligheten.

Mine forlegg kan deles inn i to kategorier. Den første er illustrasjoner fra 1600- og 1700- tallet, i hovedsak illustrasjoner produsert i forbindelse med oppdagelsen av nye og eksotiske landområder. Disse illustrasjonene dokumenterte nye arter eller gikk inn i sirkulasjonen av kuriositeter populære under opplysningstiden. Illustrasjonene beskriver ofte en eller flere objekt (planter, blomster og innsekter) direkte på en nøytral hvit flate. Andre er ulike dyr i et landskap. Disse bærer ofte preg av at

illustratøren selv aldri så dyrene de tegnet. Dürers nesehorn er et eksempel på denne praksisen.

Den andre kategorien jeg fokuserer på er illustrasjoner jeg finner i populærvitenskaplige bøker fra 1800-tallet, hvorav de fleste er av et eller flere dyr eller et naturfenomen presentert i et landskap. Illustrasjonene var ment å skulle tiltrekke seg et bredt publikum. Dette ga nok utslag i måten hver enkelt illustratør fikserte natur på. De sammenstilte dyr, insekt og blomster fortettet for å gjøre dem vakre og dekorative.

Publikummet illustrasjonene var ment for, enten det var samlere under opplysningstiden eller leseren av populærvitenskaplige bøker på 1800-tallet, må kunne sies å være en del av en større kulturell bevegelse i Europa etter middelalderen. Hood Museum of Art i Hanover arrangerte i 1991 en større utstilling, *The age of the Marvelous*, som hadde som mål å vise dokumenter og gjenstander produsert og samlet som et resultat av menneskelig fasinasjon for det forunderlige, uforklarlige og eksotiske i perioden fra renessansen frem mot moderne tid. Joy Kenseth skriver i utstillingskatalogen:

The age of the Marvelous grew out of an intellectual and cultural climate marked by a revival of learning, by an expansion of philosophical and scientific horizons, and by emphasis on the study of man, his activities, and the world around him. In their endeavours to observe and describe all aspects of the physical world, Renaissance Europeans discovered marvels no less, and often more, exciting than those of fiction.

I et slikt perspektiv kan man anta at utviklingen av de vitenskapelige illustrasjonenes estetikk allerede fra feltets opprinnelse i renessansen ble formet av deres rolle som objekt for tilskuerens eller samlerens forundring og fasinasjon, heller enn som objekt i en ren opplysningsstrategi.

Magasinet *The Art Bulletin* trykket for eksempel i 1980 en artikkel av Charlotte Stokes om surrealisten Max Ernsts arbeid med illustrasjoner fra *La Nature*, Frankrikes

første populærvitenskapelige magasin. Fra det første gang utkom i 1873 frem til omkring 1900, var *La Nature* illustrert med grafiske trykk, hovedsakelig raderinger. For Ernst hadde akt, landskap og religiøse motiver mistet sin kraft i et moderne industrialisert samfunn, og i likhet med andre surrealistere utforsket han derfor nye felt i sin kunst. Slik kom vitenskapelige motiver til å forsyne europeiske og amerikanske kunstnere med mer sammensatte, moderne visuelle prototyper. Charlotte Stokes skriver i sin artikkel: ”Ernst was attracted to the subjects that suggested a wealth of psychological meaning”. De vitenskapelige motivene representerte ikke først og fremst empirisk objektivitet, de så snarere ut til å åpne opp for et vell av fortolkningsmuligheter.

Spørsmålet om vitenskapelig objektivitet blir påtrengende i vitenskapskvinnen og illustratøren Maria Sibylla Merians (1647–1717) arbeider. Merian utga flere vitenskapelige bøker, men var opprinnelig skolert i maleri, hovedsakelig tidstypiske blomsterstileben. I forordet til en av bøkene sine skriver Merian at det ikke var interessant for henne å male den samme blomsten flere ganger. Jeg antar at fortiden som stillebenmaler gjorde henne mer opptatt av plantens estetikk enn av verdien av å representere et studert insekt i sitt naturlige habitat. I hennes arbeider finner man flere eksempler på at samme insekt blir avbildet blant unaturlig ornamenterte blomstervekster, løsrevet fra hvilken plantetype som er artens naturlige habitat. Hennes tids løse grenser mellom kunst og vitenskap virket altså inn i valg av motiv. En annen påvirkning ser ut til å ha vært de religiøst funderte moralske problemstillingene hun måtte ta stilling til. Vanitas-sjangeren var populær i Merians samtid mye grunnet dens religiøst motiverte forgjengelighets-symbolikk. Et opplagt eksempel på Vanitas-sjangerens mulige påvirkning på Merian er hennes mange visuelle bearbeidelser av metamorfosen, der hun inkluderte alle livsstadiene til et insekt i en og samme illustrasjon. Hun hevdet selv dette var et bevis for Guds skaperkraft. Andre eksempler er de mer dramatiske scenene: en kolibri angrepet av en edderkopp, et åpent granateple dekket med fruktspisende larver. I tillegg kommer måten Merian og andre illustratører i feltet bearbeidet sine motivers overflater.

Surrealistbevegelsen på 1900-tallet er kjent for sin fetisjering av objekter, gjerne med taktile overflater. Et av bevegelsens mest kanoniserte arbeider, Meret Oppenheims

tekopp bekledd i pels, *Fur- covered Cup, Saucer, and Spoon* (1936), er et godt eksempel. I essayet ”Meret Oppenheim’s *Objet de Désir*” skriver historiker Werner Spies om surrealistenes talsmann André Breton, som i 1936 ga en forklaring på objektets inntog i den surrealistiske kunsten:

Breton advocated bringing things that appeared in dreams to public view, in the form of concrete objects. His aim would be fulfilled with Surrealist activity:

”But apart from the fabrication of objects of this type, I envisage nothing less than the objectification of the activity of dreaming, its transfer into reality.”

Werner Spies skriver videre om det avgjørende momentet i Oppenheims arbeid *Fur-covered Cup, Saucer, and Spoon*: ”The crucial point here is the distance between unrelated things, and the collisions between them that generates energy.”

Essayet er illustrert med et bilde av Oppenheims pelsbekledd tekopp med tilhørende tefat og skje. Hårene i den myke pelsen skaper en taktilt suggererende overflate fjernt fra porselenets kalde og glatte. Selv om klassiske naturvitenskapelige illustrasjoner ikke kommer opp på det samme rike assosiasjonsnivået i sine overflater, er de likevel forrykket ut av sin tiltenkte funksjon som dokumentasjon av naturobjekter.

Overgangen fra tresnitt til raderinger gjorde illustrasjonene mer sofistikerte og detaljrike. 1700-tallets blomsterillustrasjoner – en plante med tilhørende insekter plassert på en hvit flate – eller, mer typisk for 1800-tallet: en større naturscene der flere insekter eller dyr er plassert i et landskap, var alle trykket i teknikker som resulterte i et høyt detaljnivå. I Merians *Metamorphosis Insectorum Surinamensium* er potetroten til en blomst beskrevet ved hjelp av disse tidstypiske tynne linjene: i lyse felt løses linjen opp og blir til prikker, som fortsetter å følge formen inn i skyggen på poteten der den blir linje igjen. Det oppstår en effekt hvor man, i stedet for potetens glatte skall, leser en mer fiberlignende overflate. Når den i tillegg er håndkolorert rosa, ligner den vel så mye på en muskel, formen tilsier nærmest at det er et slags hjerte. Linjene brer seg videre utover stilk, blader og blomster til et suggererende detaljnivå. Overflatene og den merkelige sammenstillingen av motivets komponenter appellerer til fantasien.

#### 4. Refleksjon over arbeidet

I mitt arbeid med tegning er jeg interessert i billedspråket i et fenomenologisk perspektiv, som et selvstendig område med sin helt egen logikk. Naturvitenskapelige illustrasjoner oppleves som godt materiale til å utforske dette. De er grunnleggende underlige fordi de hevder å være dokumentasjoner av virkeligheten, samtidig som de så tydelig overskrider en slik funksjon. Det er som om graden av detaljer, de mange særs deskriptive linjene, er en form for spissformulering for å kunne *fremstå* som troverdige. I tillegg er de fascinerende fordi de fikserer natur på en unaturlig måte. Naturvitenskapen og dens bilder oppstod i en tid hvor alt så ut til å være mulig, og illustrasjonene ble tydelig formet av denne tidens dragning mot det ukjente og eksotiske.

I arbeidene mine forsøker jeg å forsterke forleggenes appell til fantasien. Dette gjør jeg ved å overdrive de naturvitenskapelige illustrasjonenes visualitet ved å forstørre dem, og deretter overdrive forleggenes bruk av linjer og skraveringer på grensen til fetisering. Et stort format muliggjør overdrivelse av forleggenes dypt deskriptive skraveringer og linjebruk. Jeg er fascinert av trykkenes formfullendthet og lineære perfeksjon, og ønsker å overføre dette til tegning. Arbeidet blir en øvelse i å spissformulere et billedspråk til det nærmer seg en ekstremvariant av forleggene mine. Dette idealet ligger alltid over meg, og hver linje blir en øvelse i å nå dette idealet. Når jeg i tillegg velger å holde meg innenfor motivkretsen i klassiske naturvitenskaplige illustrasjoner, er det fordi jeg opplever at de unndrar seg en umiddelbar forklaring på hvorfor de er merkelige og fascinerende. Balansen mellom tørr vitenskapelig beskrivelse og underlige sammenstillinger som er nært beslektet med surrealistenes lek med vår assosiasjonsevne, gjør dette området tilsynelatende uttømmelig for meg. Komponenter som i naturen ikke har noen direkte relasjon er fiksert i ett og samme bilde, og blir hengende i et uavklart spenn mellom begreps- og sanseapparatet. Målet er at dette, som i Oppenheims hårete kopp, skal skape friksjon.

Jeg ønsker at billedspråket skal være selvstendig, og treffe den som ser uten at en begrepslig tolkning er umiddelbart tilgjengelig.



Kilder:

Kenseth, Joy. 1991. "An introduction" i *The Age of the Marvelous*. Hood Museum of Art, Hanover

Ogilvie, Brian W. 2006 *The science of describing. Natural history in renaissance Europe*. Chicago & London

Spies, Werner. 2007. "Meret Oppenheim's Objet de Désir" i *Meret Oppenheim Retrospective "an enormously bit of a lot"*. Henie Onstad Kunstsenter, Oslo

Stokes, Charlotte. 1980. "The Scientific Methods of Max Ernst: His Use of Scientific Subjects from La Nature" i *The Art Bulletin* # 3. New York